DUE AFFRESCHI GIOVANILI DEL PORDENONE IN DUOMO

Un bel cartello arancio della segnaletica predisposta per le recenti celebrazioni pordenoniane, piantato davanti a S. Marco, sentenziava: *S. Rocco - S. Erasmo*. Come a dire: del Pordenone, in Duomo, non c'è nient'altro. La pala dell'altar maggiore e quella della *Misericordia* si sarebbero viste a Passariano, d'accordo; ma della *Resurrezione* in sacrestia e della *Madonna* sul pilastro cosa s'è detto ai visitatori? Non c'è niente da dire, sembra essere stata la risposta. Infatti, da qualche tempo in qua, ufficialmente si ritiene che la carriera del pittore debba partire dal 1506, con l'affresco di Valeriano. Sul resto va posta una pietra sopra. E così *non* sia! Perché se occasione s'offriva — facilitata da opere *in loco* o vicine — per cercar di chiarire il problematico capitolo degli esordi dell'artista, era proprio questa; e non bisognava perderla. Ripropongo allora volentieri qui, come modesta testimonianza *a latere*, lo studio dei due affreschi inspiegabilmente ignorati.

Faccio questo non « romanticamente » rivolto a recuperare una archeologia di segni legati a psicologie dell'infanzia; e tantomeno con la pretesa di scoprire « pecore graffite da Giotto sui sassi del Mugello »: ma soltanto perché in questi brani, che decisamente riaffermo pordenoniani, emergono elementi linguistici tali da autoimporsi dentro a precise coordinate di scelte lessicali e sintattiche, legate da una propria ragione « poetica » (1).

Chiarire le iniziali « intenzionalità » di un artista significa porre le basi di lettura coerente anche agli svolgimenti successivi. Per interpretare quelli che possono essere gli inizi dell'intenso lavoro del Pordenone bisogna partire dalla personalità globale dell'uomo e dell'artista; avendo presenti gli scarti del carattere — violento e delicato insieme —, la vena drammatica e la manifestazione esagitata dei sentimenti ma anche il riserbo, il pudore di questi: dati essenziali, che i documenti e la carriera del pittore permettono di comprendere bene. « Che vegna un canchero a quella bestia che ha portà la balla in chiesa » sono le prime « parole » parlate che di « maestro » Giovanni Antonio si conoscono: tempestività di visio-

ne e perentoria aggressività d'intervento (2). Fatto da non dimenticare; perché neppure sul versante dell'indagine « formale » si deve e si può separare la natura dalla cultura, le radici (substrato protoculturale) dalle stratificazioni successive. Estrarre l'identità dal disordine e le invariabili nell'apparente diversità è il duro compito dello storico dell'arte che si accinge a illuminare l'oscura preistoria di un artista.

Partiamo pure dal *Trittico* di Valeriano *(fig. 1)* (reso noto da A. Venturi nel 1908), affrescato per la nuova chiesa di S. Stefano, dal Pordenone allora abitante a Spilimbergo, nel 1506. Piú di uno studioso s'è soffermato sull'opera o per ribadire i legami con Gianfrancesco, o per accostarne i modi al Montagna o al Pellegrino o ad altro ancora: ma tutti riconoscendogli infine l'incipienza di una autonoma flessione formale. Immagino che quel che dapprima si chiese il pittore, faccia al muro, era *come* doveva inquadrare i tre Santi commissionatigli. Notò subito la cornice in pietra che dalla spalla dell'arcosanto svoltava sulla superficie da dipingere: andava benissimo e la proseguí come trabeazione alla griglia « lombardesca » del trittico, separando la parte dipinta con un segmento aggettante, a sostegno della finta lunetta; e facendola rientrare contro la parete sopra l'ultima nicchia la cui incorniciatura, come le altre, doveva sporgere dal filo-parete. L'elemento lapideo, pensile e « fisicamente » sporgente dal muro doveva essere otticamente unificato all'insieme: ecco il pittore dipingervi sotto una colonna che con la corrispondente sull'altro lato nettamente delimita il suggerito « spessore » spaziale *al di qua* del muro; e due capitelli-mensola per sostenere l'aggettante trabeazione centrale. In tale operazione emergono la volontà precisa d'ingabbiare lo spazio in senso decisamente rinascimentale; e l'intelligenza di capire che, comunque sia imbastito, al sistema di messa in forma dello spazio non sono indifferenti il modo d'essere *in situ* della parete e l'approccio visivo. Terzo: è nettamente suggerita un'espansione che focalizza parte della composizione non *dentro* ma *al di qua* della superficie dipinta.

Alla « misura » dell'invaso spaziale il pittore collega la relativa integrazione luminosa (che non è unificazione « tonale »). La luce è l'elemento che dà il *la* all'insieme, accendendo il braccio nudo del Battista, il volto di Valeriano; facendo emergere i crinali increspati del manto e sbalzando la brocca stemmata dal cavo della nicchia semibuia. La luce gioca i suoi effetti dentro a spazi costruiti e colora con inedite gamme volumi dislocati con sapienza. La trabeazione centrale avanza di quel tanto che serve ad appoggiarvi la ceramica illuminata e a definire l'abbiombo sulla zampa avanzata del demone in basso, tangente le coppe della bilancia, *fuori* dalle spalle marmoree della nicchia. Appare intenzione dell'artista, già in questo tempo, di proiettare, rendendoli percepibili, calibrati elementi *al di qua* della parete affrescata. I Santi laterali insistono rigorosamente all'interno dei vani balaustrati e aperti lateralmente di quel poco che basta per nascondervi un gomito, un piede, parte della spada: risultando cosí « misurabile » l'ubicazione d'ogni elemento. Nel S. Michele il pittore accentua l'imposto diagonale: la flessione all'anca e la torsione del busto permettono complicazioni ritmiche mirabilmente rispondentisi. Il braccio destro aggirato pianta la lancia avanti tra le gambe, bilanciando cosí la gamba sinistra di posa e dando moto a un invaso spaziale rotante. L'asta

1. - G. A. Pordenone: « Santi Michele, Valeriano e Giovanni Battista ». Valeriano, Chiesa di S. Stefano.
(Foto Ciol)

traversa del bilancino, spinta innanzi dall'avambraccio fortemente scorciato, chiude a chiasmo la diagonale del torso.

Il panneggiare rivela già un accento personalissimo: si svolge con una trama di cadenze e ritagli compensati, sullo studio dei quali anche in sèguito indugerà l'attenzione del pittore.

La capacità tecnica di dar corpo all'immagine propone una creatività nuova rispetto alle maniere allora correnti in Friuli. La consistenza dei carnati, nel volto del S. Valeriano ad esempio, è suggerita per velature successive e avvolgenti campiture a tratteggio; luminosi riverberi « locali » fanno aggallare le teste sul denso solco dei contorni. Le componenti di questo incipiente « stile », individualmente caratterizzato, sono verificabili in parallelo con i coevi affreschi di Vacile: quelli della volta intendo, per i quali la data 1505 apposta sulla originaria mensa d'altare sembra costituire un conveniente termine *ad quem (fig. 2)* (3). Il resto del ciclo, credo, appartiene ad un seriore intervento del Pordenone, relativamente vicino nel tempo, ma nettamente distinto.

Anche la volta di Vacile è segnata da quel rigore nella costruzione spaziale che s'è accertato nel trittico di Valeriano. Le acute vele — persistente retaggio di tradizione costruttiva nordica — sono viste dal pittore come feritoie d'uno spazio soprastante, oltre i costoloni. L'attenzione s'appunta — come a Gaio e prima ancora nella *Resurrezione* di Pordenone — al dispiegamento compositivo che esalti il nesso pittura-superficie architettonica e che evidenzi punto d'osservazione e forme nello spazio. Coerentemente, allora, ai piedi delle vele profeti ed evangelisti poggiano « in terra » dietro a parapetti marmorei; le figure per aria (dottori, angioli, Cristo ascendente) stanno su nuvole perché è là che nella realtà « ottica » si svolge la loro azione. Quanto sono remoti dal gusto compositivo e dalla sensibilità spaziale di Vacile gli schemi di Gianfrancesco e del Pellegrino! Un vedere « rinascimentale » qual'era quello del Pordenone giovinetto non poteva non cogliere, nei cicli del tolmezzino, l'« incongruità » di profeti su nuvole disposti più in basso dei troni massicci coi dottori; o a S. Antonio, concedendo che il Pellegrino avesse supposto le figure in uno « spazio », la sproporzione fra gli ostentati voluminosi evangelisti e i minuscoli pupazzetti in alto e in basso degli spicchi, assolutamente fuori misura, che vorrebbero essere angioli o santi. Da queste volte niente aveva da imparare il Pordenone, che affronta fin dagli esordi le superfici da dipingere con tutt'altra intenzione. Soltanto a livello di messa in forma dello spazio, e non in base a sporadiche analogie tipologiche di una qualche testa o brano di panneggio, è legittimo proporre dipendenze o stacchi del giovanile linguaggio pordenoniano da quelli dei contemporanei pittori friulani: altrimenti i discorsi restano quanto meno inadeguati se non superficiali, spolpati per dubbi e con mezze ammissioni. Questo è accaduto per la *Resurrezione* e la *Madonna* del Duomo di Pordenone, affreschi noti da quasi mezzo secolo: fatto che spiace perché depaupera la prima attività dell'artista di opere che invece servono ad illuminarla. Il vuoto di lettura non può mascherarsi dietro invocazioni alla cautela o alla prudenza: nulla è uscito dal contesto della pittura friulana o veneta che possa spiegare o essere avvicinato a questi due affreschi. Il linguaggio del Pordenone — quello di Vacile, Valeriano, Gaio — è l'unico che possa

2. - G. A. Pordenone: Affreschi della volta. Vacile, Chiesa di S. Lorenzo. *(Foto Ciol)*

servire a interpretarli; e in ogni caso preferisco indicare una paternità per questi lavori di rilevanza stilistica piuttosto che lasciarli nell'anonimato (il che non significa agire *ad maiorem patriae gloriam*, come qualche saputello dell'ultima ora è venuto dicendo!).

È doveroso ricordare che l'unica lettura attenta, e di senso, sulla *Resurrezione (fig. 3)*, risale a piú di quarant'anni fa: fatta dallo scultore Ado Furlan, che come pochi amò e « conobbe » veramente il Pordenone nella realtà spirituale delle sue opere. Si legge in quel lontano articolo (4), dove acutamente l'affresco è collegato all'illustre esempio di Piero a Sansepolcro: « è indubitato come quella mano maestra esercitasse una influenza decisiva sull'ambiente, cosí da supporre che Giovanni Antonio per visione successiva di opere, stampe, disegni o cartoni non ne fosse rimasto supino "osservatore" ». In realtà è sul telaio d'una stampa toscana che

3. - G. A. Pordenone: « Resurrezione ». Pordenone, Chiesa di S. Marco. *(Foto Ciol)*

4. - Incisore fiorentino: « Resurrezione ». Londra, British Museum. *(Foto Ciol)*

il giovane pittore tesse le fila per la composizione *(fig. 4)* (5). Ma vi impone il « suo » ordine, scorciando e appoggiando « veramente » all'arca il coperchio, cosí verticalmente impennato nell'incisione; segnandone l'ombra portata, visibile al piede del Cristo, e dappertutto, perché un elemento unificatore è introdotto: la luce. Spiove da sinistra sul muto paese e sulle immote figure; e con essa un gran vento, invisibile ma presente, scompiglia in vele frementi manto e vessillo. Una luminosità incerta e diffusa, com'è quella dell'alba che nella scena si raffigura, sdensa l'ombra nel sarcofago, l'allunga sui ciottoli e fra i massi, rinforza taluni colori delle vesti

e, in alto, l'incipiente azzurro.

L'artista semplifica e dà chiarezza al modello. Allinea in primo piano due soldati (scartando l'irrispettoso a deretano alzato), facendone avanzare ginocchio, giro di veste, punte di piedi sull'imminente filo della finestra « ottica » dettata dalla superficie archiacuta; affianca gli altri armati alla cassa marmorea e personalizza l'anonimo paesaggio della stampa, approfondendolo verso il punto di fuga dove convergono le diagonali dell'arca e avvivandolo di cose « viste » (inserto della sua città col ponte sul Noncello) *(fig. 5)*.

Le direttrici visive s'aprono come stecche di ventaglio dall'asse della figura trionfante, sottolineate dal segmento trabeato del sepolcro: asta di vessillo, lancia e picca a destra; bordi del coperchio e lancia a sinistra. Tutto questo non c'è nella stampa, dove i soldati dormono disseminati come ghiri.

Nella *Resurrezione* non è certo la *perspectiva artificialis* del capolavoro pierfrancescano; ma sul « vuoto » dell'incisione il giovane Pordenone focalizza e unifica impressioni visuali, legandole temporalmente in una esplorazione diretta; richiama le figure avanti allo spazio abitato dall'osservatore, cerca di svelarle con una integrazione luminosa di legatura uni-

5. - G. A. Pordenone: « Resurrezione » (particolare). Pordenone, Chiesa di S. Marco.
(Foto Ciol)

6. - G. A. Pordenone: « Resurrezione » (particolare). Pordenone, Chiesa di S. Marco. *(Foto Ciol)*

7. - G. A. Pordenone: « Santi Michele, Valeriano e Giovanni Battista » (particolare). Valeriano, Chiesa di S. Stefano. *(Foto Ciol)*

taria eliminando i « rialzi » a pennellature localizzate, come usava Gianfrancesco. Dentro al confine mistilineo dell'incorniciatura lo sguardo s'apre su uno spazio pittorico, che la verifica sul vissuto fa diventare spazio del mondo: cosí il precoce maestro imposta sperimentalmente schemi di scenari prospettici anticipatori della sua problematica spaziale a venire.

Il pittore diversifica le espressioni e coglie in un giro di sguardo i sentimenti: la figura distesa dorme un sonno profondo; l'adolescente, in dolce dormiveglia, par seguire la storia sognata; il terzo soldato, appena ridesto, si stupisce dell'evento, mentre l'ultimo appare consapevole e acclamante.

All'analisi dei sentimenti s'affianca la scelta « tipologica » per i volti, d'una freschezza *naïve* per piú versi « innovata » rispetto al repertorio popolano di Gianfrancesco: col quale non può negarsi qualche connessione nei larghi tipi faciali e nella loro semplificata condotta lineare. Ma nella *Resurrezione* è uno « stacco » di qualità, nel senso d'un approfondimento individualizzante del personaggio e delle sue emozioni: dalla maniera si passa allo studio *(figg. 6, 7)*. E la piattezza tolmezzina delle superfici si risolleva per minuta, graduale e attenta tornitura di volumi, ottenuta pur sempre con il mezzo della linea, ch'è ancora la risorsa di base del pittore. L'impiego lineare palesa tuttavia una gamma di modulazioni segniche (profilature, reticoli) e cromatiche (trasparenze, ombreggiature) molto piú estesa di quelle finora usate in Friuli. Il tratto por-

8. - G. A. Pordenone: « Madonna col Bambino ». Pordenone, Chiesa di S. Marco. (Foto Ciol)

9. - A. Dürer: « Madonna col Bambino ».

denoniano tende a creare una volumetria nello spazio: è piú avvolgente e costruttivamente diverso dal linearismo bidimensionale di Gianfrancesco, che offre indicazioni di forme soltanto in « superficie », per quanto apparentemente plastiche possano esse sembrare.

Quel che s'è spiegato non può certo condurre a riconoscere nella *Resurrezione*, com'è stato scritto (6), forme « esili e contorte » e « incertezza nell'impianto spaziale », visti chissà mai perché. La semplificazione monumentale che qui si vede è tutt'altra cosa: figure a grandi blocchi, di stessa « valenza » dell'arca, per dire, elementi indispensabili in una « moderna » visione sintetica; come altri, che con siglata emergenza affiorano qua e là, fiori stampati sui pettorali, fogliame e ovuli «niellati » sullo scudo: gli uni e gli altri indici di uno spirito nuovo d'osservazione.

La data 1503, ancora leggibile sull'affresco, conviene a questo momento formativo del linguaggio dell'artista; e spiega anche perché l'anno seguente il Pordenone sia già considerato « maestro ». L'opera viene cosí a costituire un punto fermo, che agevola l'aggregazione, ove possibile, di altri lavori, scendendo e salendo nel tempo. Sarà ad esempio piú facile spiegare certe durezze di grafia e tratti tipologici della spellata cupoletta di Gaio, da porsi tra la *Resurrezione* e il primo intervento a Vacile.

Passiamo frattanto alla *Madonna* sul pilastro, scoperta alla fine del novembre 1938 *(fig. 8)* (7), dove mi sembra di sorprendere una sorta di atteggiamento manieristico del pittore rispetto ai canoni ancora *in fieri* del proprio lavoro: nel senso d'una volontà a trarre per contrasto il massimo delle implicazioni insite alla lingua che in un dato momento manipola. La tragressione di proporzione, ad esempio, tra la figura materna monumentale e il minuto bambino: dismisura che accentua « distanze » interne degli elementi compositivi, in vista d'una enfatizzazione spaziale.

Il tipo iconografico della *Madonna*, legato alla visione di S. Giovanni (Apocalisse, 12, 1) che descrive la Vergine vestita di sole, sulla luna e coronata di stelle, trova elaborazioni in incisioni, soprattutto nordiche, del XV secolo: il sole è indicato da raggi proiettati ai lati della Madonna, la luna è un crescente ai suoi piedi. Si conoscono quattro incisioni di A. Dürer con questo soggetto, la piú antica delle quali risale allo scorcio del '400 *(fig. 9)* (8): credo che il Pordenone possa essersi liberamente ispirato a codesto recente, prestigioso modello, come in precedenza aveva fatto per la *Resurrezione* utilizzando il foglio toscano. Anche Gianfrancesco s'era avvalso di stampe oltramontane per le scene di passione a Castel d'Aviano e Provesano. Il fatto che il Pordenone, trattando qualche anno dopo lo stesso tema della *Resurrezione*, non si sia accostato alla composizione di Schongauer ma abbia adottato un diverso schema iconografico, dimostra quanto viva fosse nell'artista l'ansia di ricerca, di modernità. È opportuno osservare che l'utilizzo della stampa implica, quasi necessariamente, derivazioni a disegno, per trasposizione od elaborazione dell'originale. Nel caso della *Vergine* sul pilastro, affrescata su traccia a chiodo, par lecito pensare anche all'esistenza di un disegno a grandezza naturale per il riporto sul muro: se ne potrebbe dedurre che la pratica del disegno fosse non sporadicamente connessa al primo operare del Pordenone.

Vediamo rielaborati nell'affresco, oltre all'impianto complessivo del motivo düreriano, i rapporti proporzionali tra le figure della Madre e del

10. - G. A. Pordenone: « Madonna col Bambino » (particolare). Pordenone, Chiesa di S. Marco. *(Foto Ciol)*

Figlio, il volgere ampio del manto nervato di pieghe, laminaceo, con la dicromia dei risvolti debordanti.

Ma a Gianantonio non basta il semplice motivo colto sul fondo indefinito del foglio; egli colloca la « sua » Madonna dentro a uno spazio « misurabile »: definito, stavolta, da un'archeggiatura emergente sull'estradosso marmoreo, poggiante su spalle le cui basi s'impostano a filo d'occhio e i capitelli s'impennano in una forzata scorciatura. Al centro, sulla falce lunare, lèvita svettante la Vergine nell'intrico dei panni che aleggiano ai fianchi: delicatamente sorregge il Bimbo che col piede puntato di slancio le si avvince, affiancando il capo alla gota materna. I due volti si stringono al vertice dell'intagliato blocco figurale, siglandolo come la chiave d'un arco.

Un colorito denso svaria dai verdoni ai violacei; rialzi biancastri avvivano l'increspatura del velo; il tratteggio s'incrocia, caricato o sottile, a seconda dell'area piú o meno illuminata; un solco scuro argina i profili in ombra: son tutti modi avvertibilissimi d'uno stile che lega quest'affresco a quelli della volta di Vacile e al trittico di Valeriano. L'ovale del

11. - G. A. Pordenone: « Santi Michele, Valeriano e Giovanni Battista » (particolare). Valeriano, Chiesa di S. Stefano. *(Foto Ciol)*

volto della Vergine, con larga mascella tornita; il disegno dell'occhio con la palpebra inferiore lumeggiata al bordo, le pennellate chiare sui capelli costruiscono l'immagine come nella testa di Valeriano *(figg. 10, 11)*. Sui volti dell'affresco di Pordenone — che forse attesta il rientro del pittore dopo l'attività nello spilimberghese — il reticolo del tratteggio pare affinarsi e assorbirsi nel carnato, che risulta come smaltato e maggiormente intriso di luce.

La dialettica interno-esterno dei riferimenti spaziali, che s'è visto essere dato caratterizzante del linguaggio pordenoniano a Vacile e Valeriano, non poteva mancare neppure in questa *Madonna*, benché affrescata su una superficie limitata in larghezza. Lo spazio che la forzatura prospettica dell'archeggiatura sembra proiettare al di qua del muro è in effetti abitato da un bimbo, o angiolo, il cui piede sinistro ancora si vede, appoggiato al colmo dell'arco *(fig. 12)*: la figuretta reggeva festoncini che parzialmen-

12. - G. A. Pordenone: « Madonna col Bambino » (particolare). Pordenone, Chiesa di S. Marco. *(Foto Ciol)*

te si notano a destra e sinistra o fors'anche una corona. L'inserimento di codesti putti acrobati ad animare gli spazi è un « vezzo » frequente nel Pordenone; verrà ripetuto poco dopo a Collalto nella *Resurrezione di Lazzaro*. In altra scena di quest'ultimo ciclo con la *Fuga in Egitto* è ripreso il gesto della Madre, voluto a sostenere il Figlio e a fermare tra le dita un pensile lembo della vesticciola che l'avvolge *(figg. 13, 14)*.

Nel sèguito della presente nota, col sussidio di alcune opere di « cavalletto » che ritengo possano affiancare gli affreschi di questo momento giovanile, s'analizzeranno in particolare gli aspetti d'una capacità tecnica che diviene fonte di stile e d'una cultura che fuoriuscita ormai dall'ambito friulano incrocia il linguaggio di Cima da Conegliano: accostamento, questo

13. - G. A. Pordenone: « Madonna col Bambino » (particolare). Pordenone, Chiesa di S. Marco. *(Foto Ciol)*

14. - G. A. Pordenone: « Fuga in Egitto » (particolare). Collalto, già nella Chiesa di S. Salvatore.

ultimo, senza la comprensione del quale non si potrà intendere appieno lo svolgimento linguistico pordenoniano nel primo decennio del Cinquecento.

ITALO FURLAN

NOTE

(1) Bibliografia aggiornata è nel catalogo della Mostra « Il Pordenone », Electa 1984, dove peraltro non vien fatta menzione delle due opere che qui si esaminano. Maggiori approfondimenti connessi con la formazione del Pordenone si rinvengono in C. FURLAN - M. BONELLI, *Il Pordenone a Vacile,* Spilimbergo 1982.

(2) V. JOPPI, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori ed intagliatori friulani,* Venezia 1892, doc. I.

(3) FURLAN - BONELLI *cit.,* p. 25.

(4) A. FURLAN, *"La Resurrezione" di G.A. da Pordenone,* « Il Gazzettino », 15 aprile 1941. L'affresco venne scoperto e liberato dallo scialbo nel marzo 1940; vedi la segnalazione redazionale: *Un affresco ignorato del Pordenone,* « Il Gazzettino », 24 marzo 1940. La paternità pordenoniana dell'opera, ribadita da G. FIOCCO (*Il Pordenone,* Udine 1943) e I. FURLAN (*Il Pordenone,* Bergamo 1966), viene respinta con analisi del tutto insufficiente da L. DELL'AGNESE TENENTE (*Sull'attività giovanile del Pordenone: la formazione e le esperienze romane,* « Arte Veneta », XXXVI [1972], p. 39), le cui riserve C. FURLAN ritiene « pienamente giustificate » (*Il Pordenone a Vacile* cit., p. 15). Contrari all'attribuzione sono M. MURARO (*Del Pordenone e della principale linea di sviluppo della sua arte,* in « Ateneo Veneto », IX [1971]), M. LUCCO (*La giovinezza del Pordenone,* « Giornata di studio per il Pordenone », Piacenza 1981) ed altri.

(5) A. M. HIND, *Early Italian Engraving...,* III, London 1938, p. 216.

(6) L. DELL'AGNESE TENENTE, *Sull'attività* cit., p. 40.

(7) P. GASPARDO, *Nuovi splendori d'arte e di storia nel nostro secolare duomo,* « Il Popolo », 4 dicembre 1938. I FURLAN, *Cultura architettonica e figurale in Friuli...,* in « Pordenone. Storia, arte, cultura... », Torino 1970, p. 219.

(8) K. A. KNAPPE, *Dürer. Das graphische Werk,* Wien u. München 1964, nn. 27, 49, 78, 85.